

吴其南 著

中国童话史



河北少年儿童出版社

1287.7-09 / 1
WQ13

中国童话史

冰心题

吴其南 著

河北少年儿童出版社，

责任编辑：韩 蓓

装帧设计：徐光立

中国童话史

吴其南 著

河北少年儿童出版社出版（石家庄市北马路45号）

河北新华印刷一厂印刷 河北省新华书店发行

850×1168毫米 1/32 12印张 300,000字 1992年8月第1版

1992年8月第1次印刷 印数：1—1,000 定价：6.00元

ISBN 7-5376-0796-6/I·362

序

童话是一种奇妙的艺术，也是最富儿童文学特点的一种文体。在儿童文学领域的诸多体裁样式中，它最能体现儿童文学的审美特征，因此受到小读者的普遍欢迎，成为儿童文学中的主体。

这样重要的一种儿童文学体裁，它在中国的发展究竟走过了一条什么样的道路，总结一下它的历史经验，该是我们儿童文学学术界的一个既迫切又重要的课题。

在中国，童话这个词虽然是清朝末年才出现于文坛，但这不等于说在此以前它不存在。早在远古蛮荒时代，在华夏这块土地上，自从有了人类繁衍，为了种族的生存，就要生儿育女，在抚育儿女的过程中，作父母的为了娱乐教育自己的子女，就得满足孩子爱听故事的天性，总会编创一些故事讲给孩子听，这当中就有不少蕴含幻想因素的、跳荡着烂漫童心的故事。这就是最原始的口头童话。在尚未发明文字以前，这种远古的童话，口口相传，自生自灭，究竟起源于何朝何代，已无法探究。

我们祖先创造了文字，这为写作童话和记录民间口头童话开创了必要的条件。今天，我们从先秦保存至今的经、史、子诸多典籍中，尚可略窥我国古代童话的片鳞只羽，例如《诗经·大雅·生民》中描写后稷的诞生，先写他生下后最早被家人丢在小巷里，有牛羊来给他喂奶；又把他丢到树林里，正好有樵夫来砍柴发现了；再把他丢在冷冽的冰上，又有飞鸟用自己的羽翼卫护他……在种种神奇的力量帮助下，他终于长大了，学会农事耕耘，无论种瓜、种豆、种禾、种麻，都获得神奇的结果。这一传说只

要稍加生发便是一篇优美的童话。又如先秦诸子的著作中有不少出色的寓言，其中也不乏具有幻想色彩的童话。此外《穆天子传》、《楚辞》以及《山海经》中所包蕴的童话作品就更加丰富了。《山海经》可以算作中国古代童话第一部集大成之作，值得儿童文学家好好研究的典籍。

自汉至魏晋南北朝时代，出现了不少志怪小说，其中部分富于幻想意味的，也可列入童话之篇。如《列异传》中的《谈生》、《何文》，《玄中记》（郭璞）中的《姑获鸟》，《搜神记》（干宝）中的《玉母》、《韩凭夫妇》、《干将莫邪》、《蚕娘》，《搜神记》（句道兴本）中的《董永遇仙》、《千日酒》、《田昆仑》，《搜神后记》（题为陶渊明所撰）中的《白水素女》、《桃花源记》，《录异传》（陶渊明）中的《如愿》，《幽明录》（刘义庆）中的《娥潭》、《刘晨阮肇》、《卖胡粉女子》，《齐谐记》（东阳无疑）中的《蚁王》、《金凤凰》，《续齐谐记》（吴均）中的《紫荆树》、《阳羨书生》、《黄雀衔杯》、《织女牛郎》，《述异记》（任昉）中的《零都县人》等，都是很好的童话篇章。《白水素女》的故事情节至今仍在民间广为流传，就是《田螺姑娘》最早的文字记载。

到了唐代，出现了一个太平盛世，文学艺术得到了高速发展，除志怪小说继续发展，有戴孚的《广异记》，牛僧孺的《玄怪录》，李复言的《续玄怪录》，薛用弱的《集异记》等。还有传奇和笔记小说兴起，传奇小说的“作意好奇”正切合童话的特点，如裴铏的《崔炜》、《马拯》、《蒋武》，李公佐的《南柯太守传》，李朝威的《柳毅传》，沈既济的《枕中记》，牛僧孺的《崔书生》，李复言的《杜子春》等都是幻想丰富、结构完整的童话佳作。笔记小说如《酉阳杂俎》（段成式）、《松窗杂记》（杜荀鹤）、《潇湘录》（李隐）等书中不乏出色的童话佳作。如《酉阳杂俎》中的《叶限》，是一篇具有中国民族特色的“灰姑娘”故事，不仅可以与《格林童话》中的《灰姑娘》相媲美，从见之于文字记载来看，且要比格林兄

弟的《儿童与家庭的童话》(1812—1813,)早问世1000年,这是值得儿童文学史家们重视的一个史实。

宋代盛行“坐谈说古话”,给那个时代的儿童文化生活创造了一个极好的条件。宋代的说话,主要是为成年人讲历史演义、讲传奇小说,但说话人也常讲点充满神奇色彩的童话故事。此外徐铉的《稽神录》,郭彙的《睽东志》,李昉等监修的《太平广记》等典籍中也构筑了一个个神妙的童话世界。

元代的陶宗仪《辍耕录》中的《寒号鸟》,明代的马中锡《东田集》中的《中山狼传》,本身就是完整的童话作品。至于白话小说如“三言”“两拍”中如《灌园叟晚逢仙女》、《薛录事鱼服证仙》、《转运汉巧遇洞庭红》、《白娘子永镇雷峰塔》等既具童话的情趣,又富童话的色彩。还有吴承恩的《西游记》则已被世界公认是中国古典长篇童话的杰作。此外如《剪灯新话》、《剪灯余话》等文言小说中也不乏短小童话的蕴藏。

清初蒲松龄的《聊斋志异》虽是一部谈狐说妖的短篇小说集,但其中如《八大王》、《鸩鹤》、《香玉》、《二班》、《毛大福》、《鸩鸟》、《晚霞》、《木雕美人》、《莲花公主》、《竹青》、《黄英》、《促织》、《画壁》、《贾儿》、《绿衣女》、《鸩异》、《石清虚》、《青蛙神》、《种梨》、《阿宝》、《劳山道士》等,无论从想象、情趣、意境等方面衡量,都是古代不可多得的短篇童话代表作。

在我国光辉灿烂的文化遗产中,有着极其丰富的古代童话宝藏,可惜在延续数千年的岁月中,没有得到应有的重视和开发,缺少像法国贝洛、德国格林兄弟那样,根据前人的作品,为儿童精心编写出《鹅妈妈的故事》和《儿童与家庭的童话》来。

及宣统末年,由于资产阶级民主思潮激荡,商务印书馆得风气之先,聘请孙毓修主编“童话”丛刊,1909年2月孙毓修编写的《天猫国》问世。它虽是一本根据《泰西五子轶事》中一个故事改写的童话,却标志着中国现代童话的诞生,曾在社会上产生

过广泛影响。但它毕竟是改编而不是创作。直到1923年叶圣陶的《稻草人》结集出版，才真正“给中国童话开了一条自己创作的路”（鲁迅）。在孙毓修影响下，最早尝试现代童话创作的是沈德鸿（茅盾）。他于1918—1920年，直接取材于现实生活创作了《书呆子》、《一段麻》、《寻快乐》等，都列入“童话”丛刊出版。

在五四新文化运动中涌现的一大批新文学作家，都纷纷为儿童创作童话，如陈衡哲的《小雨点》、赵景深的《一片槐叶》、《纸花》、王统照的《小小的画片》、郑振铎的《竹公主》、徐志摩的《小赌婆儿的大话》、全平的《烦恼的网》等。沈从文还创作了长篇童话《阿丽思中国游记》，对当时黑暗的社会现实作了尽情的讽刺和嘲笑。

1932年发表的张天翼的《大林和小林》为中国现代童话创作树立了又一座丰碑，如果说叶圣陶是中国现代短篇童话的开拓者的话，那么张天翼则是长篇童话的奠基人。他的另一部长篇童话《秃秃大王》，也曾以非凡的想象、幽默的笔触、生动的情节、童趣的口语赢得了小读者的欢迎，产生过广泛的社会影响。

在30年代有着较大影响的童话创作，还有应修人的《金宝塔银宝塔》、陈伯吹的《阿丽思姑娘》、巴金的《长生塔》、丁玲的《给孩子们》、叶圣陶的《古代英雄的石像》、孙佳讯的《破信封》、老舍的《小坡的生日》、召漠行的《一只小公鸡的故事》、白令的《雪人》、董纯才的《狐狸夫妇历险记》、贺宜的《小草》和《凯旋门》等。

进入40年代，中国童话界出现了一批新人，如何公超、郭风、金近、方轶群、胡伯周、揭祥麟、黄衣青、仇重、鲁兵、圣野、田地、加因等。其中最引人注目的有包蕾的《雪夜梦》、《巨人的花园》，严文井的《南南和胡子伯伯》和《丁丁的一次奇怪的旅行》，苏苏的《小癞痢》等。

新中国成立后，中国童话创作跃入一个全新的时期。这是我

国童话创作的第一个黄金时代。如方轶群的《萝卜回来了》、黄庆云的《奇异的红星》、陈伯吹的《一只想飞的猫》、葛翠琳的《野葡萄》、洪汛涛的《神笔马良》、贺宜的《鸡毛小不点儿》、张天翼的《宝葫芦的秘密》、金近的《小鲤鱼跳龙门》、孙幼军的《小布头奇遇记》、包蕾的《猪八戒学本领》、严文井的《“下次开船”港》等都是享誉世界的名作。

1966年开始的“文化大革命”，给童话带来了毁灭性的打击，不仅几乎把全部童话作品都打成毒草，且把所有童话作家也都打成“牛鬼蛇神”。这十年浩劫迫使童话园地消声匿迹，成了一片荒芜。

直到“四人帮”被粉碎后，经过1978—1980三年的拨乱反正，童话才和整个文化事业一样逐步复苏，并接着出现了第二个黄金时代。不仅老一辈作家焕发了青春，写出了一大批佳作，如金近的《想过冬的苍蝇》、贺宜的《“神猫”传奇》、洪汛涛的《狼毫笔的来历》、叶君健的《磨工、修道院长和皇帝》、陈伯吹《三只小喜鹊说的》、包蕾的《石狮子的梦》等力作，更为可喜的是涌现出一大批新作家，如郑渊洁、赵冰波、郭明志、杨书案、康复昆、刘斌、葛冰、詹岱尔、冰子、仲宽洪、郑春华、金逸铭、程远、朱奎、彭懿、周基亭、周锐、方园、袁银波、肖然山、彭万洲等一长串耀眼的名字。

从以上粗线条的简略勾勒，已足够说明中国童话不仅源远流长，历史悠久，而且蕴藏丰富、光彩夺目，它不仅是中国文化中的瑰宝，也应该是世界文化宝库中的耀眼明珠。可惜，这么一笔瑰丽多彩的丰富遗产，长期未曾有人作过认真的系统研究，并进行历史经验的总结。今天要进一步促进童话的发展，就要研究中国童话的历史，就应该有这方面的专史；要使中国童话走向世界，更好地为中国各族少年儿童和世界各地少年儿童所了解、所喜爱，发挥它应有的审美功能和认识作用，也必须要有这方面的专史。

但是直到今天以前，中国童话史还是学术界的一项空白。吴其南同志是个有心人，早在十多年前在浙江师大攻读儿童文学硕士学位时，就潜中国童话的研究，全心全意地投入，从中国古代童话着手，博览群书，手不释卷，学有所得，融会贯通，从中国文化史的演变对中国童话历史经验进行总结，且以外国童话的发展作比较，旁证博引，孜孜以求；毕业后仍锐意探索，终于著成了这部《中国童话史》，为中国学术界填补了一个空白，尽管由于这是一项开拓性的草创成果，且在资料十分匮乏的条件下进行，必然会存在这样那样的缺点和不足，但它毕竟已为中国童话的历史发展勾画出一条明晰的线索，相信不仅可以有助于丰富今天的中国童话创作，而且也为后来者走出了一条研究中国童话的路。

我读了这部《中国童话史》之后，深感吴其南同志为我国儿童文学事业所奉献的这番心力，为童话的发展作了一件有历史意义的好事。在这里，我乐于将这本有价值的好书推荐给从事儿童文学研究和关心童话发展的读者，希望这本书能为他们所珍视。

蒋 风

一九九一年一月十日

于浙江师大儿童文学研究所

目 录

绪论	(1)
第一章 基本童话因素的最初孕育	(17)
一 神话中的童话因素	(17)
二 传说中的童话因素	(26)
三 寓言中的童话因素	(34)
四 史前儿童接近文学的方式	(42)
第二章 中国童话的萌芽	(51)
一 基本童话因素的最初凝聚	(51)
二 佛经故事在中国童话孕育中的作用	(59)
三 唐传奇和中国童话的萌芽	(67)
第三章 中国童话的成形	(79)
一 中国童话成形的历史过程	(79)
二 准童话《西游记》	(90)
三 明清童话：《虎媪传》及其它	(105)
四 关于中国童话迟迟不能自觉的原因的探讨	(111)
第四章 儿童的“发现”和童话的自觉	(124)
一 西方文化对近代中国教育的影响	(124)
二 新教育制度的确立和《童话》的创办	(131)
三 “复演说”和中国童话的自觉	(141)
四 为什么民间童话会成为早期童话的基本形态	(154)
第五章 五四时代精神和中国童话的现代化	(160)
一 中国童话迅速现代化的可能性	(160)

二	叶圣陶和黎锦晖的童话创作·····	(166)
三	早期童话的多方位开拓·····	(187)
第六章	三四十年代：童话的政治化倾斜·····	(196)
一	五四退潮后童话领域的思想斗争·····	(196)
二	政治童话的兴起·····	(203)
三	张天翼的童话创作·····	(215)
四	抗战童话及其它·····	(227)
第七章	十七年：教育童话的时代(上)·····	(245)
一	十七年童话的历程：从兴盛到衰落·····	(245)
二	十七年童话：作家与作品(一)·····	(262)
第八章	十七年：教育童话的时代(下)·····	(285)
一	十七年童话：作家与作品(二)·····	(285)
二	十七年及贺宜的童话理论·····	(305)
第九章	新时期：童话走向艺术·····	(332)
一	从复苏到蜕变·····	(332)
二	中年作家的创作·····	(342)
三	青年作家的创作·····	(351)
四	中国童话面临挑战·····	(362)
后记	·····	(370)

绪 论

一

童话史的认识对象是童话发生、发展的历史，中国童话史的认识对象是中国童话发生发展的历史，这原是不言自明的。不明的是“童话”这一概念本身。从感性上说，我们每个人都可能接触过童话。从夏日傍晚老奶奶讲的“故事”到书本上无穷无尽的“传说”，从幼儿园小朋友的图画书到叶圣陶、安徒生笔下对“稻草人”、“小人鱼”进行的神奇的、诗意的描绘，童话对于人们不是遥远的存在，而是童年生活的一部分，每提起它，都会引起人们无数美好的回忆。对于这些曾像春风雨露一样哺育了人们童年的艺术之花，人们曾毫不吝啬地用各种美丽的语言予以赞美。有人称它为“到处存在但又没有一处存在的一个故乡世界的梦”^①；有人称它为“任何人都被准许入内——刚开始爱祖国语言的小学生享有它，老师享有它，文学大师享有它，被人们热爱的诗人享有它”的“壮丽的园地”^②，而当人们看到美不可言的自然风景或艺术作品时，也总是情不自禁地赞叹：“真美啊，简直和童话一样！”“真是一个童话的世界！”但是，“感觉到了的东西我们不一定马上理解它”（毛泽东语）。要真正回答“什么是童话”，即说明童话的存在方式，无疑要比听懂几个童话故事困难得多。自有童话以来，人们曾对童话作出各种各样的解释和界定，然而见解却非常地歧异和矛盾。

一般都认为，中文“童话”一词最早来自日文。但日文对“童话”一词的运用和我们现在运用的“童话”概念在含义上是不同的。日文说的童话就是为少年儿童创作、搜集的文艺作品，包括儿歌、故事、谜语、寓言等，实是将“童话”作为“儿童文学”的别称，即“童话，大概是儿童的话吧”！由于这一误会，过去一些人遂将我们现在的“童话”与日文中的“童话”等同起来，拿儿童文学的一般特征来规范童话，混淆童话与小说等文体的区别，把读者对象作为界定童话这一文体的唯一标准，没有抓住童话作为人们从审美上把握世界的一种方式的特殊矛盾性，因而也就不具有在本质上把童话与其他文体相区别的意义。但从这一看法中，我们领悟到，童话实际上是一种面对少年儿童的文学样式，看到它的儿童文学性质，对人们后来进一步认识童话的本质自有不可磨灭的贡献。

在西方文学中，严格地说并无“童话”这一分类。目前我们译为“童话”的，如 *fairy tale*, *folklore*, *fantasy works*, *nonsense book*, *fable* 等，在他们那儿常指一些从题材、形象上看来更有具体所指的作品。*fairy tale* 直译是神仙故事、精灵故事，不包括其他幻想性作品；*folklore* 是民间故事，如笨汉故事，牧羊儿故事，不一定具有超现实性，也不一定都适合儿童阅读；*fable* 相当于中文里的寓言；*fantasy works*, *nonsense book* 则偏指形象怪诞的作品，没有我们所说的“童话”的儿童性。这些作品都可能和我们所说的“童话”相似或作为一种包含在童话中，却不能在整体上与我们所说的“童话”一词相当。

在国内，目前最普遍的看法是把童话看作是一种以幻想性为根本特征的文学体裁，与小说、散文、诗歌、戏剧并列，算作儿童文学中的一种特殊类型。如贺宜就是用“一个根本、三要素”来构筑他的童话理论大厦的。“童话的根本特征是幻想，同时具有象征性、逻辑性和夸张性”^③；陈伯吹也说：“如果把童话看作一种

精神的‘物质构造’，那么童话也有一个‘核’，这个‘核’就是幻想”^④。这一看法突出了童话的虚拟性质，很能给人以启发，但其对童话根本特征的把握却是不准确的。一，童话不是一种与小说、诗歌、散文、戏剧并列的文学体裁。否则我们无法说明为什么在童话内部还有童话诗、童话剧、童话散文的区分；二，不能把幻想看作童话的基本特征，以为没有幻想便没有童话。何谓幻想？按一般心理学解释：“幻想是创造性想象的一种特殊方式，是一种与生活愿望相结合并指向未来的想象。”^⑤这句话可以作两个层次上的理解：其一，幻想是创造性想象的一种特殊形式，不是创造性想象的全部，更不是想象的全部。文艺创作离不开艺术想象，但不一定离不开幻想；其二，幻想与一般的创造性想象的区别主要在其内容，即在有无指向未来的意向上，而不在其到底采取什么样的表现形式。虽然由于幻想“与生活愿望相结合”常常打破现实生活的逻辑，使其形象现出非常态的特征，但幻想所表现的不一定非得是非常态的。李白的诗充满新奇的幻想，但表现出的意象却多是常态的；相反，没有“和生活愿望相结合并指向未来”的情感内容，即使采用非常态的形象和打破时空的组合方式，也不能称为幻想的。而相当数量的童话正是以这种想象方式创造的。叶圣陶的《稻草人》，金近的《小猫钓鱼》，都无典型的“和生活愿望相结合并指向未来”的情感内容即幻想，但谁也不能否认它们是童话。一些同志说这些作品“充满幻想”，肯定是由于文学创作中的拟人、夸张等表现手法在塑造形象方面与幻想的某些相似，而把它们都误认为是幻想了。至于象征性、逻辑性、夸张性，它们或是童话反映生活方面的某些特点，或是童话塑造艺术形象时某些常用的表现手法，一个也不具有“要素”的性质。三，这一看法忽视了童话的儿童特点。成人文学中也有许多作品符合所谓的“一个根本、三要素”的原则的，如部分神话、传说、寓言、民间故事，以至现代派小说，但我们不能说它们是

童话。而问题的重要性恰恰在于，童话所以能成为文学中的一体，正是建立在其特定的读者对象——少年儿童的审美期待视野的基础上的，离开了读者，是很难说清什么是童话的。

二

我们认为，所谓童话，其实就是非写实性的儿童文学。即用非写实性假定方式创作的儿童文学，特别是叙事类儿童文学。这些作品有带幻想的，也有不带幻想的。

凡文学创作都属假定，即通过想象创造一个和现实生活相似但又不相同的艺术世界。但假定的方式却不相同。一类即所谓的写实性假定。采用这样的假定方式，作品的艺术世界不仅在情、意、神方面具有现实的可体验性，而且在“像”，即作品艺术形象的表现形态上也尽量地贴近现实，以现实生活为参照对象，作品中所写的人物、事件不一定是现实生活中确实发生过的，但是却是可能发生的。这类作品被称为写实性作品，我们平时所见到的大部分小说、诗歌、戏剧、散文便属于这一类；另一类是所谓的非写实性假定。采用这样的假定方式，作品中的艺术世界尽管在情、意、神等方面也有真实性、可体验性，但作品的“像”，即作品艺术形象的表现形态却不一定贴近现实。作品中的人物、事件不仅不一定是生活中实有的而且常常是现实生活中绝不可能有的。这类作品被称为非写实性作品或写意性作品。如神话、民间传说、科幻小说，“现代派文学”大多属于这一类。西方的文学研究也有类似的区分。如法国的文学史家奥伊巴哈在研究文学作品时，就把自神话以来的文学作品——主要是叙事类文学作品——分成两种基本的风格。一类侧重客观描写、符合亚里士多德审美规范，根据模仿现实的原则进行创作，上自荷马史诗，下至批判现实主义，这就是写实主义的方法，简称“荷马方式”；另一类侧重主观

表现，不符合亚里士多德审美规范，上自古希腊神话，中经中古时期的带神秘色彩的圣经文学，直至本世纪的现代主义。总之是根据主观的感受和想象进行创作的，又称“圣经方式。”^⑥很明显，他划分文学类型所依据的主要标准，也是作品的假定方式，以作品的“像”在多大程度上接近现实，具有细节的真实性而言的。写实性作品和非写实性作品，前者形神兼备，后者离形求神，区别只在作品艺术形象从外在面貌呈现出来的特征上，至于揭示生活的深度和作品本身的审美价值，并不因此有高下优劣之分。

从艺术假定性的角度，我们区分了写实性文学和非写实性文学，但无论是写实性文学还是非写实性文学，都有适合少年儿童欣赏能力的部分和不适合少年儿童欣赏能力的部分。在写实性文学中，适合成人的部分称写实性成人文学，适合儿童的部分称写实性儿童文学。在非写实文学中，其实也有类似的区分。非写实性作品常常创造一个虚拟的世界，以人“度”物，即赋予不是人的对象，如动物、植物、超自然物以人的思想、情感，这里的关键即站在什么样的角度去“度”。站在原始人的角度，赋予对象以原始人的神秘感情、神的品格，作品是神话；站在某些现代人的角度，赋予某些现代人的思想情感，从物与物、物与人的关系中体现出某些现代人的观念，作品便是超现实的现代派文学。如果站在少年儿童的角度，以少年儿童的思想感情去度物，使物染上少年儿童的情感色彩，在物与物、物与人的关系中显现出少年儿童生活的某些侧面，能对少年儿童的思想情感产生影响，作品便是非写实的少年儿童文学。对于这种非写实性的少年儿童文学，人们给它一个特殊的名称：童话。成人文学中也有非写实类的作品，只是儿童文学给了这类作品一个特殊的名称而成人文学没有给它一个特殊的名称罢了。

成人文学和儿童文学中都有非写实性作品，但它们在各自所属的那个领域中所占的地位是不一样的。非写实文学在成人文学中总的说来不占主要地位。特别是文学摆脱神话思维进入自觉创

造以后，写实主义或接近写实主义的文学在成人文学中一直据有主导地位。但在少年儿童文学中，情况便大不一样。不仅在儿童文学自觉以前，非写实性作品一直是儿童的主要精神食粮和孕育儿童文学的主要土壤，就是儿童文学自觉以后，童话也一直是儿童文学的主要支柱。在幼儿文学中，童话更一直是占有支配地位的艺术形式。对于这一现象的产生，人们常常作这样的解释：儿童年龄小，思维尚处于混沌状态，真幻不分，本能地以为世界万物像他一样有感情，有生命，因而有一种拟人化倾向，这便是童话得以产生和存在的基础。这一解释的正确性是很值得怀疑的。且不说已能欣赏童话的孩子是否还真幻不分，还天然地保留着那种由于混沌思维而带来的拟人化倾向，就算儿童仍有这种倾向，文学作品能以读者这种尚不成熟的思维为创作的依据么？艺术思维和混沌思维并不是同一回事。读者的思维可以混沌，作品的思维却不能混沌，越是面对较小的读者，作品越是要强调秩序，童话采取拟人化手法，采取非写实性假定，决不是模仿、顺应小读者尚不成熟的混沌性思维的结果。对此我们可以作这样的理解：童话是面对孩子、特别是年龄较小的孩子的，涉及的是生活、世界的最浅层次、最基本的问题。由于粗浅、基本，事物间的多重的、具体的联系被割断了，失去了立体感，变成一种抽象的、平面的展开，犹如看一幅画，站得很远，看不见细部，看到的只是一个轮廓。有时为了强调事物的某一特点，还得有意识地将这一特点放大、夸张、变形，使事物和事物之间，事物各个部分之间失去正常的比例，反映在外在形态上，就使事物显出怪诞的面貌来。如安徒生的《皇帝的新衣》，基本上就是依据这样方法创造的。至于童话的拟人法，一方面是由于儿童对这些自然物比较熟悉，容易产生亲切感，另一方面也在于这些动植物某一方面的特征比较鲜明，用来比喻某种人、某种事、某种社会关系，易于为儿童理解和接收。如用狼比喻凶残的坏人，用小羊比喻善良的弱者，